MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM

Nr. 79. Kraków, Październik 1929. Rok IX.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA Zł. 8·–, PÓŁROCZNA Zł. 4·–.

Konto P. K. O. 400.883

Wszelką korespondencję i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem
WYDAWNICTWO „MUZYKA I ŚPIEW" KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11.

Konto P. K. O. 400.883

DR. JÓZEF REISS.

Na czem polega muzykalność?

Pojęcie muzykalności uchyla się z pod ścisłej definicji. Jestto pojęcie niezmiernie skomplikowane i w istocie swej zagadkowe. Niewiadomo, gdzie tkwi źródło i geneza muzykalności. Wszystko zdaje się przemawiać za tem, że muzykalność jest wrodzoną dyspozycją psychiczną, gdyż tam gdzie braknie tej dyspozycji nie można mimo usilnej pracy dorównać tym ludziom, którzy zdumiewają swoją muzykalnością i nie zdają sobie nawet sprawy z tego, że są tak wyjątkowo muzykalni.

Po czem poznaje się człowieka muzykalnego? Jakie są zewnętrzne objawy muzykalności?

O muzykalności decyduje przedewszystkiem **wrażliwość słuchowa** jednostki, jej zdolność reagowania na wrażenia słuchowe. Zależy ona od właściwości samego słuchu t. j. tego czynnika, który już wnosimy z natury jako coś nam wrodzonego, a więc niezależnego i od nas i od wszelkich wpływów zewnętrznych. Samo wyrażenie: ten człowiek „obdarzony" jest takim lub innym słuchem, stwierdza, że słuch jest elementem, stanowiącym pewną odrębną fizjologiczną cechę, której zasadniczo ani zmienić nie można ani nabyć jej choćby najwyższym wysiłkiem woli.

Słuch muzyczny występuje w dwóch formach: jako słuch **względny** i słuch **bezwzględny** czyli **absolutny**. Zasadnicza różnica między temi formami słuchu polega na tem, że słuch względny można zdobyć i wykształcić, gdy natomiast słuch absolutny jest zjawiskiem dość rzadkiem i jeśli nie jest wrodzony, w żaden sposób nabyć go nie można. Człowiek, obdarzony słuchem absolutnym, słyszy odrazu każdy dźwięk, luźnie uderzony, każdą melodję, a więc kilka dźwięków w logicznem następstwie, każdy akord czyli kilka dźwięków, rozbrzmiewających równocześnie jako jednostka harmoniczna, odrazu w tej wysokości, w jakiej one w rzeczywistości brzmią. Człowiek o słuchu absolutnym nie musi więc dopiero porównywać z sobą wysokości słyszanych dźwięków i odmierzać ich niejako według pierwszego dźwięku, spełniającego rolę podstawowej granicy, lecz chwyta odrazu cały akord, chociażby najbardziej dyssonansowy, powie natychmiast z jakich tonów ten akord był złożony; słysząc melodję, określi zaraz jej tonację i naturalnie oznaczy jej składowe dźwięki.

Zwłaszcza wśród dyrygentów spotyka się nieraz jednostki o fenomenalnym słuchu. Z powodzi dźwięków całej orkiestry umieją oni wyłowić najlżejszy odcień niedokładności, słyszą najmniejsze niedociągniecia intonacyjne. Dyrygenci tacy są też postrachem orkiestry. Nic nie ujdzie uwagi ich czułego słuchu. O wrażliwości słuchowej Gustawa Mahlera jako dyrygenta opery wiedeńskiej krążyły całe legendy. Zdawałoby się, że słuch absolutny jest nieodłącznym warunkiem talentu muzycznego. Tymczasem najwięksi genjusze muzyczni niezawsze mieli słuch absolutny i naodwrót: słuch absolutny występuje nieraz u ludzi nietylko pozbawionych zdolności kompozytorskich, ale nawet większego talentu muzycznego. Dotąd nie wyjaśniono tej tajemniczej zdolności, zdumiewającej swoją zagadkowością. Słuch absolutny — to dziedzina sfery **podświadomej**, równie tajemnicza, jak muzyka wogóle, której istoty drogą refleksji wytłumaczyć nie zdołamy.

Słuch **względny** rozróżnia dźwięki i ich wysokość przez ich wzajemne porównanie w stosunku do pierw-

szego dźwięku jako zasadniczego. Dzieje się to drogą procesu **intelektualnego**, drogą refleksji. Cały proces słuchowy przenosi się bowiem w sferę intelektu t. zn. dźwięk przestaje być samem brzmieniem zmysłowem dla ucha, a staje się zjawiskiem akustycznem, **zrozumiałem** dla słuchającego, który sobie zdaje sprawę z tego, jakiej wysokości był dźwięk słyszany, czem się różnił od innych dźwięków, jaki był czas jego trwania, jaka wartość rytmiczna i t. p. Jestto więc proces krytyczny, oparty na **świadomości** słuchowej. A rozwijać i kształcić tę świadomość słuchową można zapomocą systematycznej pracy, naturalnie tylko pod warunkiem, że można oprzeć się w tej pracy na podłożu normalnie rozwiniętego słuchu. Przy nauce zauważyć można, że występują dwa różnorodne typy, które odmienną drogą doprowadzają dźwięki do świadomości słuchowej: Jedni uświadamiają je sobie bezpośrednio słuchowo, drudzy **wzrokowo** zapomocą wyobrażeń przestrzennych, któremi posługują się jakby środkiem pomocniczym: a więc pianiści widzą odpowiedni klawisz, skrzypkowie miejsce na strunie, śpiewacy stopień napięcia wiezadeł głosowych w krtani i cały aparat fizjologiczny, działający przy emisji pewnego dźwięku.

Racjonalna metoda nauki, stosowana w szkole wobec dzieci stwierdza, że w pracy nad obudzeniem świadomości słuchowej czyli rozwojem słuchu względnego można dojść do zdumiewających wyników: Systematycznie kształcone dziecko potrafi wkońcu napisać „ze słuchu“ każdą melodję i wyśpiewać ją bez pomocy jakiegokolwiek instrumentu, a nawet zdoła odróżnić każdy akord przez uchwycenie właściwej mu barwy.

W ścisłym związku z dobrym słuchem jako objawem muzykalności pozostaje **pamięć** słuchowa. Przykładem fenomenalnej pamięci słuchowej jest kopja, którą sporządził 14-letni Mozart w czasie swego pobytu w Rzymie, gdy po wysłuchaniu sześciogłosowej kompozycji Allegriego, sławnego „Miserere“ w kaplicy Sykstyńskiej, spisał po powrocie do domu z pamięci całą kompozycję z zachowaniem tej samej melodji we wszystkich głosach, co w oryginale. Utworów śpiewanych w Sykstynie nie wolno było rozpowszechniać pod karą klątwy, a „Miserere“ Allegriego zdobyło dla swego mistycznego nastroju szczególną sławę, lecz dla wykonania poza kaplicą Sykstyńską było niedostępne. Aż przyszedł młodziutki Mozart i dzięki swej wyjątkowej pamięci i zdolności słuchowej uczynił je własnością całego świata muzycznego.

Zdumiewającą pamięcią słuchową obdarzony był współczesny Beethovenowi skrzypek Franciszek **Clement**, dyrygent teatru „An der Wien“ i kompozytor dzisiaj zupełnie zapomniany. Jemu to dedykował Beethoven swój koncert skrzypcowy D-dur. Opowiadają, że Clement po jednorazowem usłyszeniu oratorjum Haydna „Die Schöpfung“, grał na fortepianie z pamięci całe oratorjum nuta w nutę z wszystkiemi akordami i figuracją instrumentów orkiestralnych. Sporządziwszy również z pamięci wyciąg fortepianowy partytury orkiestralnej, zaniósł go Clement Haydnowi. Podobno Haydn, przeglądnąwszy wyciąg, przeląkł się, że mu wykradziono partyturę dzieła i potajemnie ją skopjowano. Później przekonał się, że Clement opracował wyciąg tylko dzięki swej fenomenalnej pamięci i upoważnił go do wydania tego wyciągu, w którym istotnie wszystko zgadzało się z oryginalną partyturą.

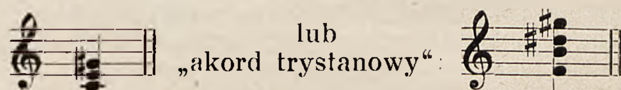
Z pośród kompozytorów posiadali G. Rossini i C. Saint-Saëns niezwykłą pamięć słuchową: miał ją również sławny dyrygent Hans Bülow i niedawno w Berlinie zmarły muzyk Bern. Pollack. Wobec wszystkich objawów wyjątkowej pamięci słuchowej stajemy znowu, jak wobec zjawiska słuchu absolutnego, bezradni, bo nie umiemy wyjaśnić, jak i dlaczego to się dzieje.

Co prócz słuchu dobrego i pamięci słuchowej decyduje o muzykalności? Oto przedewszystkiem **poczucie rytmu**, występujące często w wysokim stopniu już u dzieci jako **poczucie taktu**. I nie dziw, że właśnie u dzieci. Rytm jest przecież elementarnym, pierwotnym czynnikiem muzycznym, wcześniejszym aniżeli melodja. I muzyka ludów pierwotnych opiera się niemal wyłącznie na rytmie, a pozbawiona jest melodji w naszem znaczeniu. Hałaśliwe instrumenty perkusyjne jak bębny, kotły, dzwonki służą do wybijania taktu. Człowiek pierwotny znajduje szczególne upodobanie w symetrji jednostajnego rytmu, cieszy się nim jak dziecko, które uczucia swoje wyraża żywemi ruchami, skacze, klaszcze w dłonie i t. p.

Wrodzona muzykalność opiera się właśnie na podłożu tego naturalnego czynnika muzycznego, jakim jest rytm. Dziecko muzykalne reaguje niezmiernie silnie na każdą zmianę rytmu. U osób muzykalnych posiada rytm charakter jędrny, sprężysty, pełen energji, plastyki i wyrazistości. Na tem polega t. zw. **nerw muzyczny**, przebijający się często w grze wykonawców albo zwłaszcza w ruchach dyrygentów.

Za wyższy stopień muzykalności uważać należy **poczucie harmonji**, rzadziej spotykane, aniżeli poczucie rytmu i czuły słuch. Zdolność tę możnaby porównać ze zmysłem kolorystycznym w malarstwie. Ucho chwyta bowiem nietylko jeden dźwięk lub kilka dźwięków kolejno po sobie następujących jako linja melodyjna, lecz słyszy odrazu kilka dźwięków, rozbrzmiewających równocześnie jako akord czyli jednostka harmoniczna. Osoby, wyposażone poczuciem harmonji, słyszą jakąś melodję odrazu z właściwą jej podstawą akordową, z łatwością dorabiają do danej melodji poprawny akompanjament harmoniczny i oceniają trafnie, czy pewna harmonja jest dobra czy błędna.

Obydwie cechy muzykalności: poczucie rytmu i zmysł harmoniczny można rozwinąć zapomocą odpowiedniej i systematycznej pracy, umiejętnie kierowanej. Przy pracy tej można zarazem poczynić ciekawe spostrzeżenia dla **psychologji słuchu**: oto niejednokrotnie konsonans przedstawia większą trudność dla rozpoznania, aniżeli dysonans; najłatwiej utrwalają się w pamięci i bardziej są dostępne dla percepcji słuchowej akordy zalterowane, prawdopodobnie dzięki swej niezwykłej barwie brzmienia; n. p. trójdźwięki zwiększone:



chwyta ucho niezmiernie łatwo i charakterystyczną ich barwę przyswaja sobie na stałe. Inaczej ma się rzecz z konsonansami: dla jednego ucha brzmią one nieraz dysonansowo (co stwierdza zresztą historja w stosunku do tercji!) i odwrotnie dysonans brzmi konsonansowo, a nawet trójdźwięk durowy może mieć dla kogoś „charakter“ molowy i odwrotnie; zależnie od **związku**, w jakim rozbrzmiewa! Popularne określenie Dur i Mol jako „wesołe i smutne“ jest bardzo względne.

W związku ze zmysłem harmonicznym pozostaje zdolność **transponowania** do dowolnej tonacji. Chopin transponował codziennie z pamięci preludja i fugi Bacha,

zawarte w zbiorze „Das wohltemperierte Klavier“ do wszystkich tonacyj! Zdolność transpozycji do dowolnej tonacji i to odrazu bez najmniejszego przygotowania jest nieocenionym darem, zwłaszcza niezmiernie pożądanym dla akompanjatorów: n. p. śpiewak ma partję nieodpowiednią dla skali swego głosu, wymaga transpozycji wgórę lub wdół o pewien interwał albo śpiewa przy instrumencie za wysoko lub za nisko strojonym; w takich razach akompanjator, obdarzony zdolnością transponowania, może dostosować się do każdego życzenia śpiewaka. Umiejętność transponowania można zdobyć zapomocą odpowiednich ćwiczeń i doprowadzić ją do wielkiej wprawy. Jestto zarazem najlepszy środek umuzykalniania.

Za jeden z objawów muzykalności uchodzi zazwyczaj zdolność gry „à vista“ t. j. szybkiego czytania nut bez przygotowania. Gra „à vista“ przedstawia szczególne trudności dla pianistów ze względu na dwa systemy nutowe (ręka prawa i lewa). Czy jednak gra „à vista“ jest niewątpliwym dowodem muzykalności? Zdaje się, że nie! Znane są wypadki, gdzie n. p. pianista czytał bardzo biegle nuty, grał odrazu wszysko doskonale czyto utwory solowe, czy partję swą w zespole kameralnym, trzymał się dobrze w takcie, a jednak — jak się okazało — był mało muzykalny! Nie jest to czemś niezwykłem, poprostu dlatego, że gra „à vista“ jest właściwie tylko szybkiem czytaniem nut, a więc procesem orjentacyjnym, czysto **intelektualnym**, a nie procesem muzycznym. Jest ona poniekąd mechaniczną biegłością automatyzacją ruchów, umożliwiającą przeniesienie obrazu nutowego na palce w migawkowem tempie, ze zdumiewającą szybkością. Nieraz nawet grający „à vista“ nie zdaje sobie należycie sprawy z tego co gra, podobnie, jak ten, kto umiałby bez błędu i zupełnie poprawnie przeczytać jakiś tekst, złożoy z obcych, niezrozumiałych mu wyrazów.

Jak więc wśród **wykonawców** odróżnić człowieka muzykalnego od niemuzykalnego?

Najłatwiej ocenić muzykalność śpiewaka lub skrzypka; najtrudniej muzykalność pianisty. Śpiew i gra skrzypcowa wymagają bowiem tworzenia tonu, gra fortepianowa zaś posługuje się gotowym tonem. Przy tworzeniu tonu odrazu występują niewątpliwe oznaki **niemuzykalności**, a więc: fałszywy ton czyli wadliwa intonacja t. j. ton wzięty albo za wysoko albo za nisko. Przyczyną tego jest brak słuchu lub też wadliwy słuch. Sprawa przybiera nieraz wprost tragiczny obrót, jeśli np. śpiewak posiada piękny materjał głosowy, co więcej, jeśli tym pięknym z natury głosem umie należycie władać, opanowawszy technikę wokalną przez długie i mozolne studja! A jednak przy wadliwej intonacji śpiew jego nie sprawi nikomu przyjemności, nie da estetycznego zadowolenia. Może najlepiej byłoby w takich razach powiedzieć śpiewakowi bolesną prawdę: sumienny nauczyciel powinienby nie łudzić ani siebie ani ucznia, gdyż niema takiego środka, któryby dał to czego natura odmówiła. Szkoda wysiłku!

To samo zjawisko można nieraz zauważyć u skrzypków. Grają latami, ćwiczą wytrwale, a fałszują coraz bardziej! Rzecz znamienna, że ci właśnie nie dają się niczem zbić z tropu, nie uznają swych błędów, grają uparcie całemi godzinami, sami sobą zachwyceni — ku rozpaczy torturowanych sąsiadów, którym ich „sztuka“ daje się dotkliwie we znaki.

Najłatwiej ukryć swą niemuzykalność pianiście. Ileż to razy w sali koncertowej gra jakiegoś pianisty wywoływała złudzenie, że mamy do czynienia z człowiekiem muzykalnym! Bo i uderzenie poprawne, a nawet piękne i umiejętnie stosowane, technika palcowa wysoko rozwinięta, dynamika dobra i efektowna, frazowanie nawet czyli deklamacja wzorowa — a jednak krytyczny słuchacz pozna, że tej grze brak muzykalności. Po czem to pozna, jak oceni?

Najbardziej zdradzieckim czynnikiem w grze pianisty jest **pedalizacja**. Technikę gry fortepianowej można opanować do najdrobniejszych szczegółów i to w sposób wirtuozowski, bo fortepian jest instrumentem, opatrzonym gotową mechaniką, a elementy techniki polegają na automatyzacji i akrobatyce ruchów. Natomiast poprawnej, umiejętnie i z całą świadomością stosowanej **pedalizacji** absolutnie nie można wyuczyć się mechanicznie, chociażby się znało teoretyczne zasady pedalizowania; jestto bowiem element duchowy, podyktowany intuicją i wrodzoną muzykalnością.

Technika wykonawcza nie może być miarą muzykalności. To są dwie zupełnie różne sfery. Ileżto razy gra jakaś, technicznie niewyrównana, pełna niedociągnięć, a nawet usterek, może do nas silnie przemówić, jeśli tylko jest w niej temperament i nerw muzyczny: mówimy wtedy, to jest gra muzykalna. A więc jest w niej ten tajemniczy pierwiastek, działający z bezpośrednią siłą, jest w niej ta zdumiewająca swoją zagadkowością sfera duchowa, którą określamy jako: **muzykalność.**



Tekst do Psalmów

według przekładu Jana Kochanowskiego.

PSALM LXXXVIII.

Domine Deus salutis meae.

Boże! moja nadziejo i moja pomocy!
   Do Ciebie wołam we dnie i w nocy.
Niechaj miejsce u Ciebie mają prośby moje,
   Skłoń ku mnie ucho łaskawe swoje.
Nieszczęście duszę trapi, troski niemasz miary,
   Żywot już widzi prawie swe mary.
Ciało zgoła już martwe, sił nie czują w sobie,
   Myśl moja wszystka tylko o grobie;
Leżę jako zabity pod ziemię włożony,
   Od Ciebie i od świata wzgardzony,
Ponurzyłeś mię w srogiej otchłani podziemnej,
   Ponurzyłeś mię w przepaści ciemnej.
Zmocniły się nademną Twe zapalczywości,
   Przywiodłeś na mię swe nawałności,
Odraziłeś odemnie przyjacioły wszytki,
   Jestem w ich oczu na podziw brzydki,
Siedzę jako w okowach, wyjścia nie najduję,
   Oczu prze zbytni swój płaszcz nie czuję.
Przedsię ja, Panie! dokąd świeci dzień na niebie,
   Wołam i ręce ściągam do Ciebie.
Czy umarłym cuda chcesz okazować? czyli
   Umarli wstawszy, będą Cię czcili?
Czy dobroć Twoja w grobiech będzie powiadana,
   Albo pod ziemią prawda wyznana?
Czy Twoję sprawiedliwość i Twe sprawy dziwne
   Wspominać mogą kraje nieżywne?

(Dalszy ciąg psalmu w następnym numerze)

Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy)

mi Pię - kne Sy - oń - - - skie u - - - - - -

mi - ło - wał bro - - - - - - - - - - - ny

Ich grunt na gó - rach świę - tych za - ło -

żo - - - - ny.

UWAGA. Takt 3-ci: Dla deklamacji należy podzielić całą nutę tenoru i basu na dwie półnuty

PSALM LXXXVIII.

Domine, Deus salutis meae.

Bo - że mo - - - - ja na - dzie - jo i mo -

ja po - - mo - cy. Do Cie - bie wo - - - - łam we

dnie i w no - - - cy.

PSALM LXXXIX.

Misericordias Domini.

Twe mi - ło - sier - dzie. Two - ją pra - wdą wie -

Tańce o słońcu.

Słowa E. St. Steca. — Muzyka Padre Bernardino Rizzi.

1. O czemu wieczorną godziną...

Andante melanconico.

Sopran.
Alt.

Solo. O cze - mu wie - czor - ną go - dzi - ną z błę - kitnych

Contra-
alt.

Czemu u śpią - cych wód za - cho - dnią

ócz łzy pły - ną, łzy pły - - - - ną,

łzy pły - - - - ną.

ża - lu chwi - lą czoł - ga się mgła - wy chłód I nad sza -

łzy pły - - - - ną,

łzy pły - - - - ną,

le - jem i nad wi - kli - ną mgłą zwi - sa si - ną.

łzy pły - - - - ną.

łzy pły - - - - ną.

Tutti. — Vivace.

Sopran. — I cze-mu słoń-ce się krwawi, nad śnią-cej to-ni bez-

Alt. — i cze-mu słoń-ce się

Contra-alt. — I cze-mu słoń-ce się krwa-wi i cze-mu

kre--sem i cze-mu ro-są się mgła------

krwa--wi i cze-mu ro-są sią mgła------

ro--są się mgła-wi nad-brzeż-nym

Sopran. Alt. — wi nadbrzeżnym wrzosem i chwie-ją-cą trzci----ną, O

Contra-alt. — wrzo-sem i chwie-ją--cą trzci----ną,

cze-mu w drzewach szu-miących zrdzewia-łym li-ściem się szar-pie

- - - - te.

Tempo I-mo.

ver - - - te.

mf

Et Je - sum be - ne - di - ctum

crescendo — — —

p

no - bis post hoc

fruc - tum ventris tu - - - - - - i

f

e - xi - li - um o - - sten - de. O

cle - mens, o pi - a,

mf

o dul - cis Vir - go Ma -

mf

f

o dul - cis Vir - go Ma - ri - - - - - a.

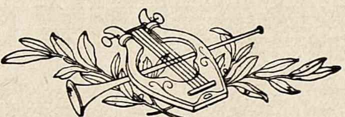
ri - - - - - - - - - - - - - - a.



HENRYK MIŁEK.

Salve Regina...

Antyfona pogrzebowa na chór mieszany.



NAKŁADEM WYDAWNICTWA „MUZYKA i ŚPIEW“
KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11.

Salve Regina.

Antyfona pogrzebowa na chór mieszany.

Moderato religioso. *Henryk Miłek.*

p *mf*

Ma - ter mi - se - ri

Sal - ve Re - gi - na,

cor - di - ae, vi - ta dul - ce - do et spes no - stra

Ad te cla - ma - - - - mus

mf

sal ve! Ad te cla - ma - mus e -

xu - les fi - li - i He - vae. Ad te

p

su - spi - ra - mus. ge - men - tes et flentes in hac

la - cri - ma - rum val - - - - - le.

Lento. *p*

E - - ja er - go ad - vo - - ca - - ta

pp

no - stra, il - - los tu - os mi - se - ri -

ad nos con - ver - - - -

cor - des o - cu - los ad nos con -

f

2. W okowach grzechu...

Andante. *Słowa i muzykę napisał Jan Czech.*

mf

1. W o - ko - wach grze - chu ję - czy lud Twój Pa - nie,
2. Przez Bo - ga Oj - ca w ra - ju o - bie - - ca - ny,
3. Ar - cha - nioł gło - si Pań skie po - zdro - wie - nie

mf

1. Wy - cią - ga rę - ce, o ra - tu - nek bła - ga:
2. A przez pro - - ro - ków lu dziom o - gła - - sza - ny,
3. I Sło wo Bo - że wnet się Cia - łem sta - je;

1. O, wej - rzyj, wej - rzyj, o - każ zmi - ło - wa - nie,
2. Zejdź Sy - nu Bo - ży na serc na - szych ni - wy,
3. Więc się ra - duj - my: i - dzie już zba - wie - nie,

1. Niech nas ka - - rzą - - ca rę - ka Twa nie sma ga.
2. I po - ciesz, po - ciesz lud Twój nie - szczę śli - wy.
3. Gdy nam się Chry - stus na wła - sność od - - da - je.

1. O, wej - rzyj, wej - rzyj, o - każ zmi - ło - wa - nie,
2. Zejdź Sy - nu Bo - ży na serc na - szych ni - wy,
3. Więc się ra - duj - my: i - dzie już zba - wie - nie,

1. Niech nas ka - - rzą - - ca rę - ka Twa nie sma - ga.
2. I po - ciesz, po - ciesz lud Twój nieszczę - - śli - wy.
3. Gdy nam się Chry - stus na wła - sność od - - da - je.

3. Z serc naszych głębin...

Andante. *Słowa i muzykę napisał Jan Czech.*

mf

1. Z serc na - szych głę - bin po - kor - - ne wo - ła - nie
2. Gdy zbrodnia grze chu spla - mi - - ła nam du - sze,
3. Wszechświa - ta Kró - lu u - słysz kor - ne pie - nia,

mf

1. Pły - nie do Cie - - bie, Bo - że li - to - - ści - wy:
2. Gdy się przed na - - mi zam - kły nie - bios bra - my,
3. Spoj - rzyj na na - - sze ser - ca o - bo - - la - le:

mf

1. Wej - rzyj na lud Twój, wstrzymaj za - gnie - wa - nie,
2. Bądź mi - ło - sier - ny, po - wstrzy - maj ka - tu - sze,
3. Racz nas wspo - ma - gać, bro - nić od zgrze - sze - nia,

p

1. Ze - ślij nam Sy - na na serc na szych ni - wy.
2. O - każ nam li - tość, skru - sze - ni bła - ga - my.
3. Chce - my żyć w ła - sce ży cie na - sze ca - łe.

mf

1. Wej - rzyj na lud Twój wstrzymaj za - gnie - wa - nie,
2. Bądź mi - ło - sier - ny, po - wstrzy - maj ka - tu - sze,
3. Racz nas wspo - ma - gać, bro - nić od zgrze - sze - nia,

p

1. Ze - ślij nam Sy - na na serc na szych ni - wy.
2. O - każ nam li - tość, skru - sze - ni bła - ga - my.
3. Chce - my żyć w ła - sce ży - cie na - sze ca - łe.

I. Pieśni adwentowe.

1. Stworzycielu świata...

Moderato. *Słowa i muzykę napisał Jan Czech.*

p

1. Stwo - rzy cie - lu świa - ta, Pa - nie na - szej du - szy,
2. Spójrz na na - sze grze - chy, Po - licz wszy stkie tro - ski,
3. Bał - wochwal - ców kra - je O - tocz skrzy - dły Swe - mi,

1. Patrz, grzech nas przy - gnia - ta, Niech Cię głos nasz wzru - szy:
2. U - dziel nam po - cie - chy, Zejdź na mła sta, wio - ski,
3. Niech Ci cześć od - da - je Wszy - stek lud tej zie - mi;

mf

1. Ze - ślij o - bie - ca - ne - go Sy - na na tę zie - mię,
2. O twórz nam nie - bios bra - my Swo - jem Na - ro - dze - niem,
3. Spraw, niech wszystkie na - ro - dy Czer - pią z łask Twych rze - ki,

p

1. A - by z rąk czar ta złe - go Wy rwał ludz - kie ple - mię.
2. O to Cię dziś bła - ga - my Z kor - nem u - tę - sknie - niem.
3. Niech rozbrzmie - wa „Ho - san - na“ Te - raz i na wie - ki.

Tempo I-mo.

ból, ci - chą ża - lu go - dzi - ną w czas gdy z błę - kitnych

ból, gdy z błę - - ki - - tnych ócz łzy pły - - - -

ócz,

Lento.

ną, łzy pły - ną o cze - mu.

2. Nie płacz już nie...

Moderato.

Sopran. Alt.

mf

Nie płacz już nie po - wró - ci czas i wró - cą

Contra-alt.

dnie gdy z twoich łez wy - kwitnie kwiat,

f i wśród szma - ra - gdu sto - jąc

f

mf

ro - są się bę - dzie światu śmiać, nie płacz już nie po - wró - ci

traw,

trattenuto. *Moderato vivo.*

czas i wró - cą dnie rankiem o słoń - cu

p *f*

pie - ścić się

Moderato vivo.

Sopran. *f* pieścić się ro - są bę - dzie wiatr — — — — —

Alt. *f* pieścić się ro - - są bę - dzie wiatr — — — — — — —

Contra-alt. ro - - są bę - dzie wiatr — — — — — — — — — — — —

Sopran. Alt. — bę-dą się pła - tki blaskiem skrzyć, dziewczę - ta

Contra-alt. — — — — — — — — — — — — — —

Tempo I-mo e rallent. gradatamente.

bę - dą wian - ki wić, nie płacz już nie, nie płacz już

mf *p*

pp nie, nie płacz już nie — — — — — — — — — — —

pp *sentito* nie płacz już nie, nie płacz już nie.

Z zeszytu II-go: „Wieniec Pieśni i Piosenek dla Młodzieży“.

Układ harmoniczny na 3 równe głosy Tomasza Flaszy (ciąg dalszy).

f

1. i swo - - bo - dy, niech nam mi - le spły - wa czas,
2. czło - wie - - cze - mu wska - zał świę - ty ży - cia cel,

p

1. Idż - my pra - wdą na - przód śmia - ło, dla przy - - ja - źni
2. Nieś więc bra - cie pra - wdę wko - ło, i ser - - de - cznie

mf

1. du - szą ca - łą, Za - wsze tyl - ko za - - wsze wraz,
2. i we - - so - ło, Mię - dzy bli - źnich two - - ich dziel,

f I-ma. II da. *p*

1. za - - wsze tyl - ko za - - wsze wraz, wraz.
2, mię - - dzy bli - źnich two - - ich dziel, dziel.

18. Z nad Wisły.

Largo. *Słowa J. Strokowej, — mel. J. Kaszyckiego.*

Szu - mi wi - cher szu - mi ga - łąz - ką po - wie - wa,

Kongres muzyczno-liturgiczny w Poznaniu.

W dniu 10-go września b. r. w auli Uniwersytetu Poznańskiego otwarty został Pierwszy Polski Kongres Muzyczno-Liturgiczny.

Obrady poprzedziło nabożeństwo w kościele Bożego Ciała. Rano o godz. 9-tej Mszę św. odprawił dziekan poznański, Ks. Rankowski. Chór mieszany na przemian z chorałem wykonał Veni Creator Ks. A. Chlondowskiego. W czasie Mszy św. chór mieszany okręgu poznańskiego pod dyrekcją prof. Feliksa Nowowiejskiego wykonał Missa Dominicalis Ks. J. Surzyńskiego, a w czasie Offertorium „O gloriosa Domina“ M. Zieleńskiego na 5 głosów mieszanych. O godz. 10-tej cichą Mszę św. w kościele Bożego Ciała odprawił proboszcz parafji św. Wawrzyńca w Gnieźnie, Ks. Chilomer. W czasie Mszy świętej wykonał pieśni polskie Męski Chór Seraficki pod dyr. J. Herrmanna. Przy organach zasiadł prof. p. Józef Pawlak, organista archikatedralny. W czasie nabożeństwa świątynia była wypełniona uczestnikami, odbywającego się Zjazdu Chórów Kościelnych, przybyłymi nawet z dalekich stron Polski.

W wypełnionej auli Uniwersytetu o godzinie 11.30 odbyło się otwarcie Kongresu. Uroczystość uświetnił J Em. Ks. Kardynał-Prymas Hlond, witany rzęsistemi owacjami. Oprócz duchowieństwa pozamiejscowego, przybyło licznie duchowieństwo miejscowe oraz przedstawiciele władz, a z ramienia rządu przybył naczelnik wydziału Ministerstwa W. R. i O. P. Dr Stanisław Głowacki.

Uroczystość zainaugurowano grą organową p. prof. Hermańczyka, organisty katedry Pelplińskiej, który wykonał preludjum i fugi Fr. Liszta, zyskując zasłużone oklaski audytorjum. Następnie gorąco oklaskiwany chór katedralny z Pelplina pod dyr. Ks. J. Wiśniewskiego wykonał motet na 5 głosów męskich Palestriny „Exultate Deo“.

Zkolei zagaił Kongres prezes Związku Chórów Kościelnych Ks. prob. W. Faustman. Mówca podkreślił na wstępie, że w ostatnim czasie w całym świecie zwrócono baczną uwagę na dziedzinę muzyki kościelnej. Bezpośrednią przyczyną tego zainteresowania była encyklika „Motu proprio“ Piusa X., a w ostatnim czasie encyklika „Divini Cultus“ obecnego Ojca św.

Następnie mówca wskazał na początki pracy organizacyjnej Związku Chórów Kościelnych, datującej się od trzech lat i zapoczątkowane na terenie archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej. Celem tej pracy było przygotowanie organistów, jak również zorganizowanie jak najszerszych rzesz w chórach kościelnych w myśl zasad i idei, głoszonych w encyklikach papieskich.

Witając Zjazd, wyraził Ks. prezes Faustman, poparty burzliwemi oklaskami zebrania, gorące podziękowanie i hołd protektorowi Zjazdu J. Em. Ks. Kardynałowi-Prymasowi za okazywaną Związkowi Chórów Kościelnych życzliwość i poparcie. Przemówienie powitalne zakończył Ks. Faustman podkreśleniem, że praca na polu muzyki kościelnej ma na celu podnoszenie służby Bożej i podnoszenie kultury narodowej. Kończąc okrzykiem na cześć Ojca św. i Prezydenta Rzplitej, podjętym entuzjastycznie przez zebranie.

Witany burzliwemi oklaskami, wszedł następnie na mównicę J. Em. Ks. Kardynał-Prymas i wygłosił dłuższe przemówienie, w którem między innymi powiedział:

„Rzadko który kongres był mi tak bliski, jak kongres muzyczno-liturgiczny, a to dlatego, że i ja kiedyś kierowałem chórem i siedziałem za organami. Kongres jest mi bliski jeszcze dlatego, że obrady jego zajmują się przedmiotem kultu. Witam was, jako przedstawicieli organistów, którzy służą Bogu razem z kapłanami, witam chóry kościelne, podnoszące nasze nabożeństwa, witam tych, co piszą organistom ich utwory. Witam was wszystkich tu, gdzie stanęła pierwsza w Polsce katedra z życzeniem, abyście ze Zjazdu wynieśli jaknajobfitsze owoce. Witam was z życzeniem, aby dzień ten był początkiem nowej ery, dającej kompozytorom poryw twórczy i natchnienie“.

W dalszym ciągu przemawiali p.: naczelnik Dr Głowacki z Ministerjum Wyznań Relig. i O. P., wiceprezydent miasta Dr Kiedacz, Ks. Faustman i inni.

Referaty wygłosili: Ks. kan. Lewandowski z Pelplina p. t.: „Istota i zadanie katolickiej muzyki kościelnej“, Ks. Faustman p. t.: „Jakiemi drogami urzeczywistnimy wskazania, zawarte w Motu Proprio i w Divini Cultus“, Prof. Rutkowski p. t.: „Rola organów w liturgji rzymskiej“ i Dr Zieliński z Poznania p. t.: „Udział inteligencji w muzyce kościelnej“.

W godzinach popołudniowych odbyły się obrady Związku Chórów Kościelnych archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej. Do nowego zarządu wybrano prezesem Ks. prob. Faustmana, wiceprezesem na miejsce Prof. Pawlaka wybrano p. Gintrowskiego, sekretarzem w miejsce p. St. Siedlewskiego, który zrezygnował, p. Drożdża, skarbnikiem w miejsce p. Olszewskiego p. Holasza, a na radnych Ks. Dąbrowskiego, oraz pp. Goślińskiego i Kurkiewicza.

W toku obrad Kongresu powzięto następujące rezolucje: „Pierwszy Kongres składa Najdostojniejszemu Episkopatowi Polskiemu wyrazy najgłębszej czci, wierności i synowskiej uległości. 2) Pierwszy Polski Kongres muzyczno-liturgiczny stwierdza, że celem podniesienia poziomu muzycznego naszych organistów, konieczne są szkoły organistowskie na odpowiednio postawionym poziomie. Kongres zaleca zarządom związków naszych, aby sprawą tą się zaopiekowały i odnośne u władzy duchownej poczyniły kroki. 3) Kongres uważa tworzenie chórów kościelnych za konieczne i pożyteczne. Obowiązek prowadzenia chórów ciąży na organistach, jednakże dla należytego rozwoju konieczne są opieka moralna i poparcie materjalne tak ze strony duchowieństwa, jak parafjan. 4) Kongres prosi Najdostojniejszy Episkopat Polski, aby dla spraw muzyki kościelnej i organistowskich zechciał przy kurjach tworzyć odpowiednie komisje, jakie w niektórych diecezjach już istnieją“.

Wieczorem w szczelnie wypełnionej auli Uniwersytetu odbył się koncert muzyki kościelnej, na który przybyli m. in. J. Em. Ks. Kard.-Prymas, Ks. arcybiskup Teodorowicz i biskup łucki Ks. Walczykiewicz.

Różne wiadomości.

KRAKOWSKIE TOWARZYSTWO ŚPIEWACKIE „ECHO“

urządza w pierwszej połowie listopada b. r. uroczystość 10-lecia swego istnienia, połączona z koncertem jubileuszowym.

Pewną część programu koncertowego wykonać mają wszyscy dawni i obecni Członkowie Towarzystwa.

Członkowie zamiejscowi, dla których uczęszczanie na próby połączone byłoby z trudnościami, otrzymać mogą pojedyncze egzemplarze dawniej śpiewanych utworów.

Zamierzony udział w koncercie, względnie potrzebę nadesłania nut należy zgłosić do sekretarjatu „Echa“ (plac Szczepański 1) do dnia 15 października b. r., podając równocześnie swój adres.

Ś. P. STANISŁAW BARCEWICZ. Dnia 2. września zmarł w Warszawie wielki wirtuoz, sławny skrzypek Stanisław Barcewicz. Zmarł jeden z największych na świecie wirtuozów przepięknego tonu.

Ś. p. Stanisław Barcewicz urodził się 16. kwietnia 1858 r. w Warszawie i tu rozpoczął studja w konserwatorjum pod kierunkiem Apolinarego Kątskiego. Następnie wyjechał do Moskwy, gdzie pracował pod kierunkiem Laubego, studjując jednocześnie kompozycję u Czajkowskiego. Konserwatorjum moskiewskie ukończył w 1876 r. z medalem złotym. W 1878 r. ś. p. Stanisław Barcewicz wystąpił z własnym koncertem w wielkiej sali Trocadero w Paryżu, poczem koncertował z olbrzymiem powodzeniem w Szwecji, w Londynie, Wiedniu, Petersburgu. Po powrocie do kraju, osiedla się na stałe w Warszawie, gdzie w roku 1885 obejmuje stanowisko koncertmistrza w operze warszawskiej i profesora gry na skrzypcach w Instytucie muzycznym. W 1893 roku mianowany drugim dyrygentem opery. Od 1910—1919 r. był dyrektorem konserwatorjum warszawskiego.

Ś. p. Barcewicz wykształcił cały szereg świetnych skrzypków, zyskując sobie miano znakomitego pedagoga. Do największych zasług Zmarłego artysty należy zaliczyć stworzenie stałego kwartetu smyczkowego, który był pierwszy w Polsce wybitny zespół kameralny. Jako człowiek w życiu prywatnem niezwykle serdeczny, dobry, oraz charakteru nieposzlakowanego, cieszył się ogólną sympatją i szacunkiem.

Zgon Stanisława Barcewicza okrywa żałobą muzykę i sztukę polską, której był godnym przedstawicielem.

KONKURS na dyrektorów konserwatorjów muzycznych. Ministerstwo W. R. i O. P. podaje do wiadomości, że w ostatnim numerze Dziennika Urzędowego został ogłoszony konkurs na stanowiska dyrektorów państwowych konserwatorjów muzycznych w Warszawie i Poznaniu. Do stanowisk tych przywiązane jest uposażenie grupy V-tej. Kandydaci znani z wybitnych kwalifikacji artystycznych i pedagogicznych winni przesłać zgłoszenia swe do Ministerstwa W. R. i O. P. w terminie do dnia 15-go października 1929 r.

TEATRALNY KURS KORESPONDENCYJNY DLA KIEROWNIKÓW I REŻYSERÓW. Związek Teatrów Ludowych w Warszawie, ul. Tamka 1. od szeregu lat otacza wszystkie teatry niezawodowe troskliwą opieką artystyczną. W tym celu, między innemi, prowadzi stale i systematycznie krótkoterminowe kursy instruktorskie. — W obecnym roku organizuje specjalny kurs teatralny korespondencyjny dla kierowników i reżyserów teatralnych. Kurs ten ze względu na swój system staje się dla wszystkich dostępny, nie odrywa bowiem nikogo od codziennych zajęć i nie zmusza do wyjazdu, a zapewnia zdobycie potrzebnych wiadomości teatralnych. Program kursu obejmuje wszystkie przedmioty teoretyczne i praktyczne z zakresu teatrologji. Czas trwania kursu przewidywany przez 8 miesięcy. Szczegółowy prospekt na żądanie, wysyła Związek Teatrów Ludowych, Warszawa, ul. Tamka 1.

FILM MUZYCZNY BEETHOVENA. Dwa wielkie angielskie towarzystwa filmowe, mianowicie „British-and-Dominions-Film-Corporation“ i „Grammophone-Company“ pracują wspólnie nad wykonaniem międzynarodowego filmu muzycznego i mówiącego zarazem, którego zadaniem ma być wypowiedzenie dziejów życia Beethovena, wraz z obfitą ilustracją muzyczną tekstu. Scenarjusz opracowywa znany interpretator Beethovena, Marc Hambourg. W dziale mówiącym zachodzić będą częste djalogi. Film mówiący będzie w czterech językach: angielskim, francuskim, niemieckim i rosyjskim. Należy się spodziewać, że międzynarodowość filmu nie przeniknie do Polski, Włoch, Hiszpanji i Portugalji (dwa ostatnie języki są w użyciu w całej Ameryce Południowej, co razem z Europą, daje około 200 miljonów ludzi), pomimo, że różni „znakomici“ kompozytorowie wezmą na siebie dział muzyczny filmu.

CYGAŃSKIE SKRZYPCE. Paweł Wamplin, jak opowiadają dzienniki zagrzebskie, był starszym kelnerem w pewnej gospodzie Czakowacu, miasteczka serbskiego nad granicą węgierską.

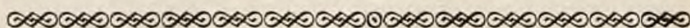
Do gospody tej przychodził codziennie pewien grajek cygański, stołował się i pił, ale wciąż zalegał z zapłatą. Wkońcu dług jego doszedł do sumy 6.000 dynarów, (około 780 złotych). Wamplin tedy zażądał energicznie uiszczenia należności. Grajek jednak oświadczył, że nie posiada gotówki i pozostawił Wamplinowi, zamiast pieniędzy, swe skrzypce.

Starszy kelner uważał swą należność za straconą, a gdy po pewnym czasie otrzymał stanowisko starszego kelnera w dużej kawiarni w Essegu, postanowił pozbyć się niepotrzebnych skrzypiec; udał się więc z niemi do składu instrumentów muzycznych. Kupiec, obejrzawszy skrzypce, uderzony wspaniałym ich tonem, spytał klienta skąd ma ten instrument. Wamplin opowiedział mu ową historję.

— No, to zrobił pan dobry interes — odparł uczciwy kupiec. — Skrzypce te posiadają, zdaje się, wartość niezwykłą. Radzę dać je do obejrzenia rzeczoznawcom.

Wamplin poszedł za tą radą i okazało się, że skrzypce są istotnie bardzo cenne, a rzeczoznawcy, tak w Białogrodzie, jak i Zagrzebiu, orzekli jednomyślnie, iż jest to instrument, wyrobu słynnego włoskiego fabrykanta skrzypiec, Amattiego. Wnet też zjawił się u Wamplina przedstawiciel pewnej firmy berlińskiej i obejrzawszy skrzypce, ofiarował mu za nie 12.000 marek, t. j. około 160.000 dynarów.

Ale Wamplin nie przyjął tej sumy, uważa bowiem, że skrzypce Amatiego są nieco więcej warte.



Nowe wydawnictwa.

Almanach wiedeńskiej sztuki ludowej.

Towarzystwo dla podniesienia i popierania wiedeńskiej sztuki ludowej, wydało pierwszy tom Almanacha wiedeńskiej sztuki ludowej.

Jest to rodzaj albumu pięknie wykonanego, z portretami i opisami o muzykach wiedeńskich, kompozytorach, poetach, artystach sztuki ludowej, wesołych kapelmistrzach i muzykantach, nie wyłączając wybitniejszych humorystów, śpiewaków i śpiewaczek scen ludowych.

Dzieło to opracował R. H. Dietrich z okazji 50-tej rocznicy urodzin kompozytora-pieśniarza Ludwika Grubera.

350 portretów, wymienionych powyżej przedstawicieli sztuki muzyczno-ludowej, przegradzane bogatą treścią opisową, oraz pięknie drukowanemi „Szlagierami“ wiedeńskimi, w układzie na 1 głos z tow. fortepianu, lub w formie partytury fortepianowej. Te ostatnie, choć dzisiaj mniej aktualne, świadczą o pełnym i wesołym humorze dawnej stolicy naddunajskiej. — Humor i muzyka, te dwa czynniki dawnego ducha wiedeńskiego, dzisiaj należą już do przeszłości. Nastały czasy inne, a po dawnych pozostała tylko pamięć, którą wiernie odzwierciedla Almanach Dietricha. — Cena tego dzieła oznaczoną została na 25 Szylingów (około 33 złotych). Nabywać można w Towarzystwie dla podniesienia i popierania wiedeńskiej sztuki ludowej (S. Östreicher, Wien IX., Brünnlbadgasse 15).

Wydawca, nakładca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. — Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.